

nel 1174 entro un sarcofago di marmo di stile romanico, nella cripta della cattedrale di Gurk, che è una chiesa di tipo cluniacense con elementi d'arte italiana. Il sarcofago rimase intatto fino all'anno 1720 in cui il nobile Francesco Otto Kocler di Iochenstein, allora preposto della chiesa e del Capitolo gurgense, fece rinnovare interamente la cripta. Così l'antico sarcofago romanico, non più rispondente al gusto del tempo, fu racchiuso entro un nuovo altare grande di stile barocco su cui fu posta l'opera del Corradini. Lo sfondo venne decorato con quadri ed ornamenti in stucco (i due putti non sono però del Corradini); il dinanzi, con una cancellata di marmo e di ferro. Quest'opera era finita nel 1723. Il lavoro del nuovo altare, assieme con le statue, sembra sia stato ultimato nel 1721; e perciò, verisimilmente, il Corradini eseguì la propria opera nel 1720, come appare anche da varie note nell'archivio di Gurk.

La *Fede* e la *Speranza* hanno un'altezza di m. 0,75. Il bassorilievo è di m. 0,85 × 1,45.

8) Il dott. L. Planischig mi comunica di aver veduto una incisione di questo teatro; non ricorda più dove: forse all'Albertina di Vienna.

9) Le opere del Corradini furono riprodotte in incisione nel volume in fol. g.: *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresde l'anne 1733 par B. Leplat*, Dresde, Stossel. Il volume, poco comune, contiene 230 riproduzioni di opere antiche e moderne. Le incisioni dei lavori del Corradini portano i numeri dal 201 al 208, incluso, ed i numeri 219, 222, 229.

La riproduzione delle opere tuttora esistenti a Dresda ed una particolareggiata descrizione di ciascuna, è da vedere in: CORNELIUS GURLITT, *Beschreibendes Verzeichniss der Bau und Kunst Denkmaler des Königs-Sachsen*, Meinhold Sohne, Dresde, 1903, pag. 481 e seguenti.

10) Cfr. V. MARIANI, *Caricature di P. L. Ghezzi della Biblioteca di Malta*, in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, settembre 1932. La caricatura fu eseguita dal Ghezzi nel 1752, quando il Corradini era già da qualche anno a Napoli, dove moriva

precisamente in quell'anno. Deve essere stata fatta quindi a memoria o su *appunti* eseguiti quando il Corradini soggiornava a Roma.

11) Salvo il festone di rose, la lapide spezzata e la tazza, che nella Vestale romana mancano, tutto il resto, persino l'atteggiamento, è assai somigliante alla *Pudicizia* che il Corradini scolpì, anni dopo, a Napoli.

Ne esiste un'incisione. Sotto di questa si legge la dedica: "*Tucia Vestale*, a S. E. il sig. cardinale Nero Corsini, protettore in Roma della Corona di Portogallo (D. D. D.) Antonio Corradini — Corradini scultore attuale di S. M. la Regina di Ungheria e Boemia, inv. e scolpi in marmo in Roma. Fran^{co} Monaco del. e incise con licenza de' sup. ,,"

12) L'atto di morte, favoritomi dal rev. parroco della chiesa di S. Maria della Rotonda di Napoli, è il seguente: "*Anno Domini 1752, die vero XII^o mensis augusti, Antonius Coradini, maritus Annae Pinelli, aetatis suae annorum octoginta septem, ex platea S. Dominici Maioris, in domibus Principis Sancti Severi; reffectus sacramentis, in comunione Sanctae Matris Ecclesiae animam deo reddidit cuius corpus in ecclesia parochiali sepultum est* ,," (Libro dei defunti, della parrocchia di S. Maria della Rotonda). Da rilevare come nell'atto di morte, per errore, siano stati dati al Corradini tre anni più degli 84 che, effettivamente, aveva. Morì dunque nel Palazzo del Principe di Sansevero, suo ultimo Mecenate. Circa la notizia data dal Ghezzi della morte "per avvelenamento", credo faccia parte anch'essa delle molte leggende che si raccontano sulla crudeltà di Raimondo del Sangro, Principe di Sansevero, vissuto dal 1710 al 1771, e restauratore della famosa Cappella, alla quale, oltre al Corradini, lavorarono gli scultori Queirola e Sammartino, autori, rispettivamente, delle statue del *Disinganno* e del *Cristo morto*. Il Principe indemoniato avrebbe fatto barbaramente acceccare anche il Sammartino perchè non potesse più ripetere copia della sua opera singolare.

Circa le opere della Cappella Sangro e "*o' prencepe* ,," mago, sanguinario, e in commercio col diavolo (morto invece da buon cattolico) Cfr. F. COLONNA DI STIGLIANO in *Napoli Nobilissima*, IV, 36, 120, 139, 140, *passim*.

PER LA CRONOLOGIA E PER IL CATALOGO DI UN DISCEPOLO DI AGNOLO GADDI

AD AGNOLO GADDI la critica è ancora debitrice di una giusta valutazione nei riguardi sia estetici che storici. E neppure ha compiuto il lavoro preparatorio, pure così necessario, della distinzione della sua opera diretta da quella degli aiuti, e tanto meno una distinzione delle varie personalità dei discepoli quando questi ne abbiano una. Ma c'è uno scolaro del Gaddi

cui alcuni studiosi hanno dato una personalità raggruppando un numero considerevole di pitture su tavola sotto il nome fittizio di Maestro delle Madonne o di Compagno d'Agnolo.¹⁾ Invano più d'uno ha tentato di identificarlo con lo Starnina. La distinzione raggiunta ormai con approssimazione bastevole, se pure ancora suscettibile di correzioni, dei vari pittori che

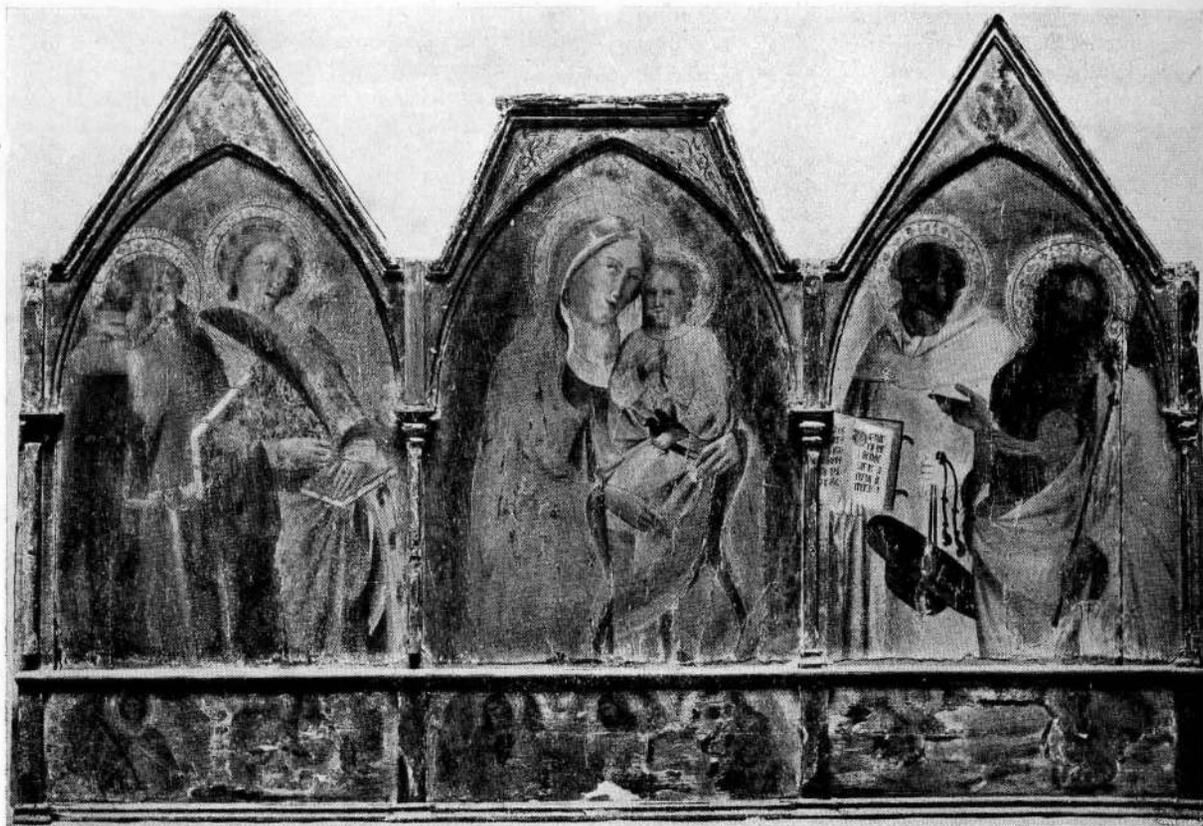


FIG. I - EMPOLI, GALLERIA DELLA COLLEGIATA - COMPAGNO D'AGNOLO: TRITTICO (Fot. Nazionale)

lavorarono nella cappella Castellani in Santa Croce ²⁾ e la successiva scoperta di un'opera autentica dello Starnina, che ci permette di identificare la parte eseguita da questi nella cappella, ³⁾ hanno ormai risolto il problema dimostrando assurda l'identità Compagno-Starnina. Resta aperto l'altro problema dell'educazione ricevuta dal pittore e dell'evoluzione stilistica da lui compiuta. Il Sirén, che raggruppò sotto questo nome un primo gruppo di tavole, di poi da lui stesso e da altri accresciuto e portato alle proporzioni di un grosso catalogo, non si pose il problema della cronologia del maestro, ma risolse quello della sua educazione considerandolo senz'altro un seguace di Agnolo Gaddi influenzato da Lorenzo Monaco e da Siena. Tale opinione veniva subito ribattuta dal Wulff, il quale in alcuni suoi studi, di recente allargati e resi più sistematici, accentuava il carattere seneseggiante del maestro e arrivava a sostenere che si tratta di un pittore senese di origine trasferitosi a Firenze e solo in un secondo

tempo venuto a contatto con Agnolo Gaddi. Poneva così già fra il '70 e l' '80 il trittico della Collegiata di Empoli con qualche altra opera affine, poi gli affreschi della cappella Castellani (secondo il Wulff *tutti* opera di questo pittore), quindi l'intera serie delle altre tavole. E poiché il Wulff è l'ultimo che ha parlato sull'argomento, prenderemo le mosse dalla sua trattazione per la nostra ricostruzione dell'evoluzione stilistica del maestro.

La teoria del Wulff nacque dall'esame di una soprattutto delle opere unanimemente riconosciute all'anonimo: il citato trittico della Collegiata di Empoli (fig. 1). In esso più che in ogni altra opera del maestro il critico riconosceva i segni dell'influsso senese tanto nella disposizione dei Santi quanto nei tipi delle teste, nell'aspetto aggraziato della Vergine e nella forma della testa del Bambino. Ciò è vero soprattutto per quanto riguarda le forme allungate delle teste dei Santi dal cranio sporgente e assottigliantisi verso il basso, che trovano riscontro nella scuola



FIG. 2 - PRATO, DUOMO: CAPP. DELLA CINTOLA - COMPAGNO D'AGNOLO: MADONNA DEL LATTE, AFFRESCO (Fot. Brogi)

di Ambrogio Lorenzetti e in genere nei senesi del secondo Trecento. Ma quanto ai visi aggraziati della Vergine e delle Sante essi non sono che un'interpretazione più raffinata dei delicati tipi di Agnolo Gaddi. Quello però che soprattutto allontana quest'opera dalla scuola senese è il colore. Nonostante certe preziosità indubbiamente dovute all'influsso di Siena, l'insieme ha carattere del tutto diverso: non colori di smalto armonizzati l'un l'altro alla senese, ma tinte chiarissime e brillanti sottoposte ad un'unica chiara atmosfera, un colore da miniaturista che ad altri persino ha ricordato l'Angelico.⁴⁾ In altre parole si rientra qui perfettamente nel concetto cromatico di Agnolo Gaddi. È forza dunque ammettere che il pittore abbia già avuto contatti col Gaddi prima di eseguire questo suo lavoro. Cade allora senz'altro la datazione di questo attorno al 1370, data l'impossibilità di riportare indietro oltre il 1374 (testamento di Caroccio degli Alberti) la decorazione

del Coro di Santa Croce dove Agnolo per la prima volta sistematicamente attua il suo nuovo concetto del colore. L'influsso di Siena non è dunque anteriore a quello del Gaddi: l'educazione senese del pittore risulta così del tutto improbabile. E sarà dimostrata impossibile se risulterà che opere del pittore nelle quali l'influsso senese è nullo o del tutto generico precedono nel tempo il trittico di Empoli e le poche altre cose dove quell'influsso è più visibile. La datazione fra il '70 e l' '80 proposta dal Wulff per il trittico di Empoli riceve un primo colpo dagli evidenti influssi gaddeschi che abbiamo riscontrato in quell'opera: essa trasporta senz'altro nel tempo la tavola verso ed oltre il 1380. Ma noi siamo in grado di raggiungere per essa una datazione più precisa. Vi sono negli affreschi della Cappella della Cintola a Prato alcune parti che facilmente si possono attribuire alla mano del Compagno. Esse sono: il gruppo estremo-sinistro degli assistenti alla *Dormitio*



FIG. 3 - FIRENZE, S. CROCE: CAPPELLA DEL CORO - COMPAGNO D'AGNOLO: ADORAZIONE E SOTTERRAMENTO DELLA CROCE
AFFRESCO (Fot. Alinari)

Virginis, tutta la parte sinistra e centrale dello *Sposalizio*, la parte sinistra (quattro personaggi davanti alla porta di Prato) dell'affresco della consegna del Cingolo al Dragomari da parte degli angeli, la lunetta con la *Madonna e il Bambino*. Su tutti questi affreschi torneremo in altra occasione. Per ora sarà sufficiente accennare che l'attribuzione è del tutto legittima in base all'identità fra tipi che si riscontrano nei suelencati affreschi e i tipi consueti alle tavole del nostro. Speciale attenzione merita la *Madonna col Bambino* della lunetta (fig. 2). La grazia ricercata e la contenutezza d'espressione che essa aduna nell'accordo armonioso fra pienezza formale ed eleganza di ritmi lineari ne fanno una delle opere meglio riuscite del maestro. Senza rinunciare alle sue qualità peculiari il pittore ha fatto suo quel senso di pace e di ritmo grandioso che gli veniva dall'esempio dell'opera di Agnolo Gaddi in quel tempo. Ebbene: la stessa ampiezza di forme, la stessa calma di ritmi riscontriamo nel trittico di Empoli. Un confronto delle due *Madonne*, soprattutto nel

volto, e, tenendo conto dei due diversi motivi iconografici, anche dei due Bimbi dimostrerà la massima vicinanza delle due opere: solo che naturalmente si ponga un pochino mente alle diverse esigenze delle due tecniche. Anche un confronto fra le figure dei Santi, specialmente i due Santi monaci, e il gruppo dei personaggi che conversano davanti alla porta di Prato mostrerà le stesse forme grevi e poco espressive: solo che le maggiori finezze di pennello permesse dalla tecnica della tavola rendono molto più piacevoli le figure del trittico che quelle dell'affresco. Nonostante i particolari morfologici senesi notati dal Wulff — e comuni del resto anche alle parti da noi attribuite al Compagno negli affreschi pratesi — il trittico di Empoli si avvicina per spirito al classicismo gotico di Agnolo Gaddi a Prato. Sicchè resta senz'altro stabilita anche per esso una datazione fra il 1392 e il 1395.

Accettare per il trittico di Empoli una tale datazione significa dichiarare del tutto improbabile che esso sia l'opera più giovanile del

pittore. Chè il gaddismo di gran parte delle altre sue opere ancor più evidente che in questa, non potrebbe spiegarsi, data l'imatura morte di Agnolo nel 1396, se si facesse datare la collaborazione del Compagno col maestro soltanto dal tempo degli affreschi di Prato. Anzi il trovare nell'opera finora discussa tanta aderenza con lo stile non genericamente di Agnolo Gaddi ma di un determinato periodo di Agnolo Gaddi ci fornisce un criterio sicuro per la determinazione della cronologia del pittore. Essa va cioè segnata nelle sue prime fasi in perfetto parallelismo con l'evoluzione stilistica di Agnolo. L'opera più antica del Compagno vengono allora ad essere alcune parti degli affreschi del Coro di Santa Croce che nessuno ancora gli ha attribuite ma che trovano perfetto riscontro nelle numerose tavole del maestro. Esse sono: quasi tutto il secondo affresco della parete destra (l'adorazione del legno della Croce da parte della regina Saba e il sotterramento del medesimo) (fig. 3), tutta la lunetta della parete sinistra (la regina Saba porta solennemente la Croce in Gerusalemme), e qualche figura qua e là. Lasciamo al lettore i facili confronti con le figure delle tavole a conferma dell'attribuzione, nè è questo il luogo ad una critica un po' ampia di quegli affreschi. Basterà che vi notiamo un allontanarsi dal senso quasi classico della bellezza di Agnolo per inseguire effetti più minuti di grazia talvolta sconfinante nella leziosaggine. Vicinissima agli affreschi del Coro, contemporanea o appena più tarda, è la tavola dei tre Santi della Yale University. Sono qui ripetuti in un'interpretazione personale i più signorili fra i tipi di Agnolo Gaddi. Ogni vigore realistico è però perduto, ogni fermezza di tratti abbandonata, e tutto è come velato e sommerso dall'espressione mitissima e sognante dei volti. Se la nobiltà delle figure e la perfezione della tecnica inducono a pensare al maestro, questa ricerca di maggiore mitezza, di grazia più ricercata a scapito dell'energia d'espressione ci convince dell'appartenenza della tavola al Compagno.

Nessun'altra opera abbiamo che possa riempire lo spazio di tempo, del resto difficilmente più lungo di un sol lustro, che intercorre fra



FIG. 4 - FIRENZE, S. CROCE: CAPP. CASTELLANI
COMPAGNO D'AGNOLO: S. LORENZO, AFFRESCO (Fot. Alinari)

gli affreschi del Coro e quelli della Cappella Castellani, dove ritroviamo la collaborazione del nostro (fig. 4). Nelle parti che giustamente

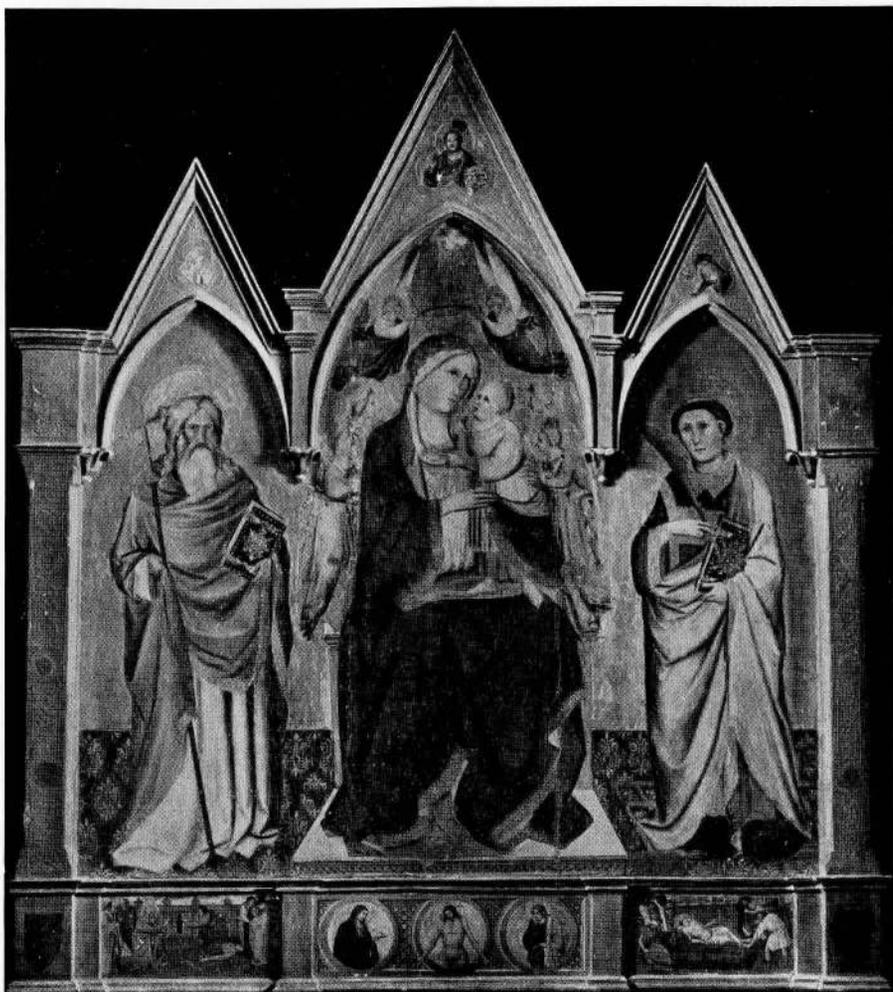


FIG. 5 - ANTELLA (FIRENZE), S. CATERINA - COMPAGNO D'AGNOLO: TRITTICO (Fot. Alinari)

la signorina Tosi gli attribuisce (eccetto i due Santi dei pilastri d'entrata, che son di altra mano, vedi sotto) il pittore mostra di seguire, se pur stancamente, il maestro nella sua evoluzione verso forme più solide e più solenni. Gli effetti di tale aspirazione non sono molto favorevoli: se la scena del martirio di una Santa si salva per l'originalità inventiva dell'aver quasi nascosto la rappresentazione del fatto dietro la bella figura virginea, le figure di Santi sui pilastri diventano inespressive per ricerca di sobrietà e di stabilità. Non molto posteriore agli affreschi della Castellani deve essere il trittico dell'Antella (fig. 5). Nei colori di una vivacità straordinaria con prevalenza di rosa, rossi, verdi, azzurri, gialli e biondi chiarissimi, intramezzati da qualche decorazione in oro con un

cenno di cangiantismo nelle vesti del Bambino, è un senso gioioso ma sfacciato e provinciale, come la risata franca e un po' sguaiata di una robusta ragazzotta del contado. Un pittore senese, anche se provinciale, è sempre troppo conscio della raffinatezza della civiltà che lo ha nutrito per potersi abbandonare a simili licenze. Dal lato formale esso mostra da una parte (vedi il Santo imberbe) un'eco delle salde forme della cappella Castellani, dall'altra un accostarsi del pittore al gusto gotico fiorito nel l'abbondante flusso lineare delle vesti del Santo barbato, nell'ondeggiare dell'orlo del manto della Madonna. Qui l'artista trova meglio sè stesso, e nell'insieme dei ritmi lineari,

nella gioia dei colori e soprattutto nella mite e sognante espressione della Vergine ci dà una delle sue cose più fresche e spontanee. Siamo ormai vicini al tempo in cui Agnolo Gaddi si abbandonava alla gaia esuberanza del gotico fiorito, deviando per un momento da quel goticismo classicheggiante ch'è sua norma costante, al tempo in altre parole della *Crocifissione* degli Uffizi, che va posta — come altrove dimostreremo — non nel periodo estremo della sua attività, ma nel periodo intermedio fra gli affreschi della Castellani e gli affreschi di Prato. E di spirito pienamente gotico-fiorito è l'anconetta già coll. vom Rath, Amsterdam. ⁶⁾ La forma è del tutto appiattita sotto l'esuberanza della decorazione e dei colori e l'ondulazione della linea. L'insieme acquista un carattere di preziosità



FIG. 6 - PARMA, R. GALLERIA N. 435 - COMPAGNO D'AGNOLO: MADONNA E BAMBINO CON ANGIOLI E SANTI (Fot. Sansoni)

davvero incantevole, soprattutto perchè vi si notano raffinatezze di ritmi vivaci nella disposizione delle figure, nei contorni, nel ricader delle vesti. E bene si accorda con l'effetto d'insieme l'aspetto perlaceo e candido dei volti degli angioli, della Madonna, del Bambino. I caratteristici svolazzi dei manti che si ritrovano simili nella citata tavola di Agnolo provano anch'essi che l'anconetta fu dipinta dal nostro anonimo attorno al 1385-90 durante il periodo più fiorito dello stile di Agnolo. La transizione da questo stile decorativo coloristico-lineare ad una maggiore sostanza plastica quale si riscontra negli affreschi di Prato è data dalla tavola di S. Ansano a Fiesole, oggi nel Museo Bandini della stessa città. Le forme sono più ampie e spira dai volti un senso di austera pace,

mentre la minuta decorazione della veste della Vergine e l'orlo serpeggiante del manto (che scende giù con un ritmo fluente diverso da quello più faticoso che vedremo in cose più tarde) la ricollegano alla tavoletta di Amsterdam. Negli affreschi di Prato e nel trittico di Empoli abbiamo visto che il pittore segue il maestro nelle sue ricerche di pienezza formale. Allo stesso giro di tempo devono appartenere altre due opere dov'è più che in queste visibile l'influsso di Siena. L'una è l'affresco, piuttosto rovinato, della lunetta che si conserva nel Refettorio di Santa Croce: le forme più esili ed affilate, il tipo della Vergine non possono spiegarsi che con notevoli influssi senesi. L'altra è una opera che non è stata ancora attribuita al maestro: una grande tavola rappresentante la Madonna

col Bambino in trono fra angeli e Santi esposta col n. 435 nella Galleria di Parma (fig. 6) come opera di scuola senese.⁷⁾ Purtroppo la tavola è tutta, fatta eccezione del manto che copre la Madonna, ripassata nel colore. Le forme ricordano da vicino quelle del trittico di Empoli, ma si sono fatte ancora più delicate e più esili, più vicine nel tipo alle figure della scuola senese. Di marca senese è il senso di preziosità che pervade tutto il quadro e che emerge ancor oggi

nonostante la parziale sostituzione dei colori originari. La sovrabbondanza decorativa, lo splendore aureo della veste ricamata che avvolge la Vergine trasportandola lontana da noi e dalle figure circostanti in una sfera più alta fanno addirittura pensare a senesi del tipo di Andrea Vanni o di Luca di Tommè. Indagare per quali vie tali influssi poterono raggiungere il nostro anonimo, campare in aria ipotesi di rapporti personali o di viaggi sarebbe del tutto vano dal momento che la pittura fiorentina mostra per tutto il secolo i più stretti rapporti con la senese. Nè dovrà meravigliare che tale influsso abbia agito con tanta maggior forza su questo discepolo che sul maestro stesso, quando si pensi che anche senza il concorso di dirette prese di contatto, la fantasia delicata e minuta del Compagno, priva della vastità e del potere immaginativo di quella di Agnolo, era più di questa predestinata a subire il fascino dei vaghi ricami e delle trine del secondo Trecento senese.

Ma l'influsso senese fu soltanto un episodio nella carriera artistica del pittore. A fissarlo con precisione nel tempo ci aiuta lo studio della tavola di S. Miniato eseguita da Agnolo negli ultimi mesi della sua vita († 1396), giacchè riscontriamo anche in qualche parte di essa la mano del Compagno: e precisamente nella parte centrale della *Flagellazione*, in qualche figura della *Lavanda* e nelle figure dei due Santi, non, come altri vuole, nella *Annunciazione* e in gran parte della *Lavanda*.⁸⁾ Il carattere così seneseggiante delle figure delle suddette storie e della figura del S. Miniato ci induce a fissare fra il 1392-93 (affreschi di Prato) e il 1395-96 (pala di S. Miniato) il periodo seneseggiante del nostro. Nell'altra figura, quella di



FIG. 7 - FIRENZE, BARGELLO: COLL. CARRAND
COMPAGNO D'AGNOLO: MADONNA DEL LATTE, FRAMMENTI (Fot. Brogi)



FIG. 8 - PERUGIA, DUOMO - COMPAGNO D'AGNOLO: TRITICO (Fot. Alinari)

S. Giovanni Gualberto, appaiono già forme più dure e più pesanti. La collaborazione con l'ultimo Agnolo Gaddi, che si volge appunto a forme più austere e più aspre, distolse il pittore da quella ricerca di forme aggraziate e sottili, in appoggio alla pittura senese, nelle quali meglio trovava rispondenza la delicata ma limitata sensibilità del suo animo, per spingerlo a perseguire effetti più stabili e monumentali non consoni al suo temperamento. Nascono così opere fra le meno piacevoli del nostro come la *Madonna Duveen*,⁹⁾ dalle figure pesanti e di maniera, e la *Madonna e Santi dell'Accademia*, dove la figura centrale, dai tratti piuttosto secchi grandeggia con evidente sproporzione rispetto alle dimensioni della tavola, sì da richiamare in modo singolare alla mente opere più antiche di un secolo della scuola di Cimabue.

Fin qui abbiamo segnato l'evoluzione stilistica del Compagno in analogia con lo svolgimento artistico di Agnolo Gaddi. E molte delle opere attribuite al pittore hanno trovato posto in questo periodo precedente alla morte di Agnolo. Per il periodo che segue ci occorre un nuovo criterio: il progressivo accoglimento da parte del maestro dei caratteri del tardogotico. Vediamo così che il pittore torna a forme più morbide e più gentili, ripetendo in parte forme precedenti che egli diluisce in un goticismo ben diverso da quello spontaneo e fresco del primo tempo e che spesso non è che una cifra. Una *Madonna e Santi senza casa*, una volta a Düsseldorf, sgraziata di forme e piatta nell'aggruppamento, può insieme con altre tavole segnare il passaggio. Le forme quasi tubiformi dei Santi, la loro pesantezza la ricollegano

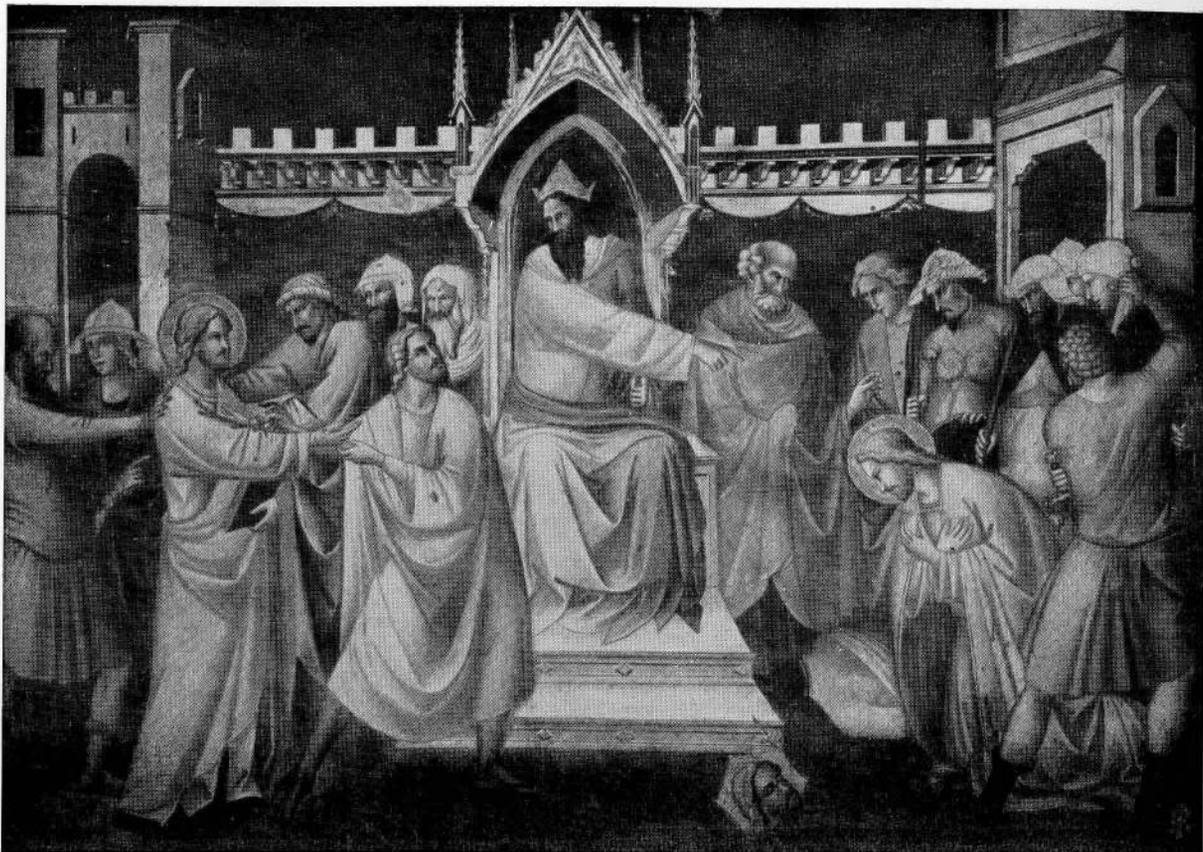


FIG. 9 - PRATO, DUOMO: CAPP. MANASSEI - MAESTRO DI VICCHIO: MARTIRIO DI S. GIACOMO MAGGIORE, AFFRESCO (Fot. Brogi)

al trittico Duveen, ma nel volto della Vergine è già un che di più morbido, e nel duro serpeggiare dell'orlo del manto verso il basso si rivela già un incipiente maniera trismodogotico. Dello stesso tempo o poco più tarde crediamo le *Madonne* Parry-Gloucester e già R. Kann-Parigi, in cui è più visibile l'inizio del manierismo gotico. Un ultimo lampo di originalità mandano la *Madonna e angeli* dell'Accademia e i frammenti della coll. Carrand al Bargello (fig. 7), nelle quali ultime opere la Vergine ha acquistato un aspetto di matrona appassita, quasi simbolo dello stile tardo di questo decadente. Belle soprattutto per dignità d'aspetto e per splendore coloristico le teste di Santi della tavola Carrand. Di alcuni anni più tardi, probabilmente già del secondo decennio del Quattrocento, devono essere una *Madonna e quattro Santi* in deposito a Berlino, già a Gottinga, che non merita speciale discorso, e il trittico di Perugia (fig. 8). I complicati

ritmi lineari e la sovrabbondanza decorativa del gotico fiorito che dominano ormai tutto il quadro si accompagnano ad un'espressione di decadente sentimentalismo nei volti. Qui il pittore sa ancora raggiungere piacevoli giuochi lineari, che scompaiono tuttavia nelle ultime opere, nelle due tavole di *Santi* a Berlino, già a Gottinga, e nel *politico* pure di Berlino. Dell'antica grazia del pittore non è più che una eco lontana nel volto della Madonna, mentre ogni qualità espressiva o decorativa resta sommersa nell'aggrovigliato linearismo del più manieristico tardo gotico.¹⁰⁾

Ordinare in una cronologia le opere di un artista così mutevole e inconsequente non era facile impresa. Complicava il lavoro l'abitudine del pittore di riprendere in opere più tarde vecchi tipi e vecchi schemi, traendo irrimediabilmente in inganno chi avesse voluto basarsi sui motivi iconografici e sulla tipologia (come ha fatto il Wulff). Noi non ci illudiamo che la

nostra cronologia non sia suscettibile di correzioni, specie quando essa sarà completata con lo studio delle poche opere a noi rimaste sconosciute anche in fotografia.¹¹⁾ Quel che è certo è che il cosiddetto "Maestro delle Madonne", è un fiorentino e uno scolaro diretto di Agnolo Gaddi; dal quale riceve la prima educazione e col quale collabora fino alla di lui morte per continuare poi indipendentemente la sua attività. Dal punto di vista dell'arte egli non ha da esprimere nessun vasto mondo spirituale, ma nelle cose più giovanili e talvolta anche più tardi in qualche felice momento sa elevarsi al disopra della sua normale posizione di mestierante dell'arte ed infondere alle sue opere quella grazia gentile, seppure talvolta un po' ordinaria, nella quale egli vede specchiate le cose del mondo.

Personalità distinta da quella del Compagno d'Agnolo è l'autore degli affreschi della cappella Manassei nel Duomo di Prato. Il van Marle è indeciso fra l'attribuzione di questi affreschi al Compagno e l'altra ipotetica a Lorenzo di Bicci. L'attribuzione a Lorenzo di Bicci può spiegarsi in base ad un carattere morfologico secondario, quello delle facce un po' rigonfie, ma la conoscenza che oggi abbiamo di questo pittore come di artista di tradizione la esclude senz'altro.¹²⁾ Neppure è accettabile l'opinione del Berenson (1932) che ritiene questi affreschi frutto della collaborazione di Agnolo Gaddi e Pietro di Miniato. In realtà le storie di S. Giacomo (fig. 9) non mostrano in nessuna parte l'esuberanza campagnola di Pietro, e quanto ad Agnolo non v'è che un ricordo dell'arte sua. Levità di colori e libero svolgimento di linea ci trasportano come in Agnolo in un mondo leggendario, ma invano vi cercheremmo la profonda commozione lirica di cui si sostanziano le storie del Gaddi. Esse si raccomandano invece ad una loro ingenua vivacità, ad un loro particolarismo pettegolo, che ne fanno un'opera superficiale ma piacevole. Storicamente notiamo in quegli affreschi un goticismo di stadio piuttosto avanzato, un lontano ricordo

di Lorenzo di Bicci in quelle facce rigonfie cui sopra accennavamo, e soprattutto una trasformazione dei tipi signorili di Agnolo nel senso di quella espressione candida e un po' vuota di bellezza propria di Bicci di Lorenzo.

Della stessa mano degli affreschi della cappella Manassei è una tavola nella chiesa di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio, rappresentante lo *Sposalizio di Santa Caterina d'Alessandria e cinque Santi*,¹³⁾. Mostra anch'essa influssi sia di Lorenzo di Bicci sia di Bicci di Lorenzo, ma ha carattere molto meno gotico e non rivela contatti con Agnolo Gaddi. Va considerata notevolmente — fors'anche di 20 anni — anteriore agli affreschi Manassei databili attorno al 1410.



FIG. 10 - FIRENZE, S. CROCE, CAPP. DEL CORO
PSEUDO-COMPAGNO: L'ADORAZIONE DI COSROE (Fot. Alinari)

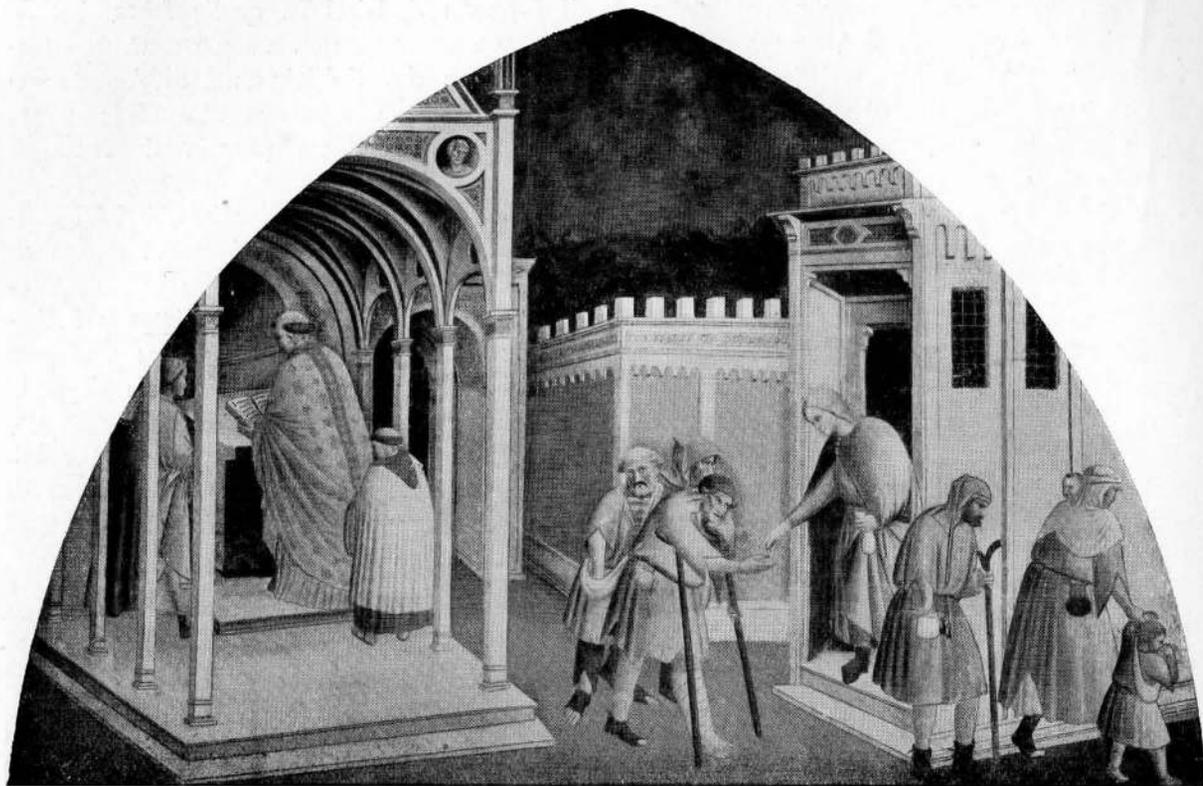


FIG. 11 - FIRENZE, S. CROCE, CAPP. CASTELLANI - PSEUDO-COMPAGNO: MESSA ED ELEMOSINA DI S. ANTONIO ABATE, AFFRESCO
(Fot. Alinari)

Va distinto dal Compagno anche un altro collaboratore di Agnolo Gaddi, alcune opere del quale sono state incluse nell'elenco di quello. In uno degli affreschi del Coro di Santa Croce, là dove è rappresentata l'Adorazione di Cosroe da parte dei cortigiani (parete sinistra, terzo affresco dall'alto) si vedono forme insolitamente volumetriche e pesanti che non possono trovare riscontro nello stile del maestro (fig. 10). Sono qui figure che si impongono per i loro corpi un po' tozzi e come rigonfi e per quelle loro facce secche ed ossute immaginate con un accentuato effetto realistico di origine orcagnesca. Un realismo di vena popolare che poco ha che fare col vivace ma signorile realismo di alcuni ritratti sparsi negli affreschi di Agnolo. Allo stesso autore vanno attribuite ancora nella cappella del Coro le sei figure di Santi Francescani dipinte sulle facce interne dei pilastri d'ingresso. Nella sorda ed inerte espressione del volto, lontano questa volta da ogni realismo e invano tendente nella regolarità dei tratti ad

una idealizzazione, e soprattutto nel pesante cader della tonaca in pieghe cilindriche esse mostrano una volontà di affermazione della propria fisica consistenza del tutto estranea all'arte di Agnolo. Qualche risultato migliore il pittore raggiunge nella cappella Castellani nella lunetta con la Messa e l'Elemosina di Sant'Antonio abate (fig. 11). Le due scene non sono semplicemente accostate l'una all'altra, ma abilmente disposte a composizione unitaria con un'accentuazione dello spazio definito inconsueta al Gaddi. Le figure, distribuite in chiari aggrupamenti, hanno una costruzione plastica tutta particolare, modellate non dal di fuori ma dal di dentro, quasi fossero nate dal successivo gonfiarsi di un nucleo centrale. A ciò si aggiunge un'insistenza veristica nelle figure dei mendicanti di derivazione orcagnesca, ma spogliate di quella nobiltà e bellezza del brutto che rende tanto fiorentini i "poveri", dell'Orcagna. Il pittore tende soprattutto a chiarezza ed efficacia di narrazione mediante una decisa affermazione

di spazio nell'ambiente e di vitalità fisica nelle figure. Appartengono a lui anche i due *Santi* dei pilastri d'entrata della cappella (fig. 12) — da altri attribuiti al "Compagno", — e i due *Santi francescani* del pilastro interno di sinistra. Essi dimostrano le stesse forme di un plasticismo rigonfio, lo stesso aspetto pesante, la stessa sorda espressione nel volto. ¹⁴⁾

Di questo aiuto di Agnolo — che, per essere state le più delle sue opere confuse con quelle del Compagno, proponiamo di chiamare Pseudo-Compagno — possiamo ora indicare un'opera su tavola nei *Santi Giuliano e Nicola* accompagnati da quattro storiette della Alte Pinakothek di Monaco. Attribuita un tempo ad Agnolo Gaddi, fu poi messa in rapporto con gli affreschi della cappella Castellani e servì di base allo Schmarsow per la sua più fantastica che ipotetica ricostruzione della personalità dello Starnina. ¹⁵⁾ La distinzione raggiunta ormai dalla critica degli affreschi della Castellani e la scoperta di un'opera autentica dello Starnina escludono senz'altro la vecchia ipotesi. Maggiore apparenza di verità offre al primo sguardo la attribuzione di quest'opera al Compagno di Agnolo. ¹⁶⁾ Ma le due figure mostrano un'imponenza se non una potenza corporea, una larghezza d'impostazione estranee alle figure di santi del Compagno. Caratteristica la trattazione dei panneggi, nei quali è fatta sentire la pesantezza e la gravità della stoffa, com'è soprattutto palese nelle pieghe rigonfie e sode della dalmatica del S. Nicola. L'espressione dei volti grave e se si vuole un po' melensa non ha quel che di sia pure convenzionalissima dolcezza delle facce consuete al Compagno. Le stesse ragioni che ci hanno indotti ad escludere dall'opera di questi alcuni dei Santi dei pilastri della cappella Castellani ci forzano a togliergli anche i due Santi di Monaco. Un confronto ad esempio fra il S. Giuliano di Monaco e il S. Luigi d'Angiò della Castellani basta a dimostrare l'attribuzione. Nelle predelline sono narrate quattro storie, due dalla leggenda di S. Giuliano e due da quella di S. Nicola. Un confronto di queste con la lunetta di S. Antonio rafforzerà la catena delle attribuzioni: la stessa gonfiezza



FIG. 12 - FIRENZE, S. CROCE: CAPP. CASTELLANI - PSEUDO COMPAGNO: S. LUIGI D'ANGIÒ, AFFRESCO (Fot. Brogi)

di forme, gli stessi tipi facciali, la stessa caratteristica predilezione per le vedute tergalì, lo stesso modo di narrare superficiale ma deciso.



FIG. 13 - MONACO, ALTE PINAKOTHEK - PSEUDO-COMPAGNO: SCENA DELLA VITA DI S. NICOLA DA BARI

Solo che lo Pseudo-Compagno ha progredito col tempo (crediamo di poter datare queste tavole ai primi del Quattrocento) ed è arrivato ad una maggiore essenzialità di visione. Le forme si sono fatte più sommarie, i movimenti più secchi e decisi, e in favore del movimento il pittore rinuncia talvolta a quella gonfiezza che è caratteristica delle sue figure statiche. Così se la scena della dotazione delle tre fanciulle (fig. 13) risulta, nonostante la vivacità del colore, piatta e noiosa, piacevolissima è per contro la rappresentazione di S. Giuliano che traghetta il viandante (fig. 14). L'aver riempito la parte sinistra del quadretto di quei monti massicci, della capanna e della grossa figura della donna orante, lasciando vuoto o appena occupata da un boschetto l'altra

riva del fiume, crea nella composizione uno squilibrio che accentua il moto già di per sé deciso e veloce del Santo attraverso le acque: e si veda come nasca forte l'impressione della fatica che il personaggio deve sostenere dalla pesante inerzia con cui è rappresentato il viandante appeso come un sacco al collo del Santo. Osservazioni del genere si potrebbero fare per le altre due predelle. È in tutte una narrazione che non attenda ad effetti drammatici, che resta leggendaria, ma che ha un tono di vivacità diverso da quello che colora le leggende di Agnolo: l'aspra semplificazione delle forme (tutto, anche i volti, è rappresentato con grande sommarietà), la gravezza corporea, lo schematico semplificatore dei movimenti, insieme col colore vivissimo intonato sul giallo paglierino,



FIG. 14 - MONACO, ALTE PINAKOTHEK - PSEUDO-COMPAGNO: SCENA DELLA VITA DI S. GIULIANO

sostituiscono alla vaga atmosfera romantica delle fiabe di Agnolo una superficiale vivacità.

Ai Santi di Monaco è stata più volte giustamente avvicinata come parte dello stesso insieme la *Madonna* già nella coll. Chiesa a Milano.¹⁷⁾ Nonostante una vaga somiglianza di tipo con le Madonne del Compagno, col quale certo il nostro ebbe rapporti come condiscipolo di Agnolo Gaddi, mostra una pesantezza, una secchezza di disegno e una sommarietà di esecuzione che la affratellano ai Santi di Monaco. Somiglia poi molto, specie nel duro piegheggiare, alla figura di Cosroe adorato nel succitato affresco di S. Croce. La predella passata alla collezione d'Hendecourt, Parigi, mostra la maggiore affinità con le predelle di Monaco.¹⁸⁾ Nel *Miracolo delle frecce* il paesaggio

a grandi masse che chiudono la composizione verso il fondo, le figure plastiche e prese in gran parte da tergo per aumentarne l'effetto di massa danno efficace vivezza al racconto. Un accento più alto raggiunge l'artista nell'altra storia: l'ampiezza dello sfondo sul quale sono impostate le figure delle due donne, l'ampio distendersi nel cielo delle ali dell'angiolo, il gesto suo largo, la sua posizione stessa, disposto com'è obliquamente in mezzo fra l'edificio e le figure produce un senso di ampiezza, di vastità spaziale che colora di elevata solennità la sacra leggenda.

Nessun'altra opera conosciamo che possa essere attribuita allo Pseudo-Compagno. Le pochissime che abbiamo bastano a definirne la personalità. Nettamente distinguendosi sin

l'inizio dal maestro per certe sue durezze di espressione, egli tende a superare il primitivo popolano realismo e a rendere il suo stile sempre più essenziale per arrivare nelle ultime opere ad una narrazione non drammatica, ma viva e talvolta solenne.

ROBERTO SALVINI

¹⁾ Allo scopo di evitare troppo frequenti richiami elenchiamo qui le principali trattazioni sul Compagno d'Agnolo: O. SIRÉN, *Lorenzo Monaco*, 1905, pag. 41 e seg.; O. WULFF, *Der Madonnenmeister in Zeitschr. f. christl. Kunst*, 1907, XX, pag. 195 e seg.; O. SIRÉN, *Anmerkungen etc. in Zeitschr. f. christl. Kunst*, 1908, XXI, pag. 23; O. SIRÉN in *Burl. Mag.*, 1914, XXVI, pag. 113; O. WULFF, *Nachlese zur Starnina-Frage in Italienische Studien (Schubring-Festschrift)*, Lipsia 1919; B. BERENSON, *Ital. Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, considera quasi tutte le cose attribuite al Compagno come opere dello stesso Agnolo Gaddi.

²⁾ L. M. TOSI, *La Cappella Castellani in Boll. d'Arte*, 1930, IX.

³⁾ U. PROCACCI, *Gherardo Starnina, I in Riv. d'Arte*, 1933.

⁴⁾ O. H. GIGLIOLI, *Empoli artistica*. Il Giglioli assegna il quadro alla scuola senese.

⁵⁾ Fu attribuita al Compagno dal SIRÉN, 1908. R. OFFNER, *Italian Primitives at Yale University*, pagine 20-21 la dà invece ad altro anonimo seguace di A. G.; L. VENTURI, *Pitture italiane in America*, tav. LI, la assegnava allo stesso A. G. E veramente mai come in questa opera il pittore si avvicina al maestro.

⁶⁾ Attribuita la prima volta al Compagno dal WULFF, 1907, riprodotta come A. G. dal BERENSON in *Dedalo*, novembre 1931.

⁷⁾ C. RICCI, *La Galleria di Parma*, Parma 1896, pag. 351: Scuola senese. Sul gradino del trono è scritta la data MCCCLXXV. Tale data è in aperto contrasto con i caratteri stilistici della tavola, che è evidentemente opera degli ultimi anni del secolo. Ma poichè la tavola è in grandissima parte ridipinta e anche il gradino del trono su cui è scritta la data appare chiaramente rifatto, possiamo tranquillamente rifiutarne l'autenticità.

⁸⁾ Così il WULFF, 1929. Per il VAN MARLE, *op. cit.*, sarebbero del Compagno solo le figure dei due Santi.

⁹⁾ L'attribuzione è di L. VENTURI, *op. cit.*, tav. LII.

¹⁰⁾ Dopo la morte di A. G. il pittore dovette metter su bottega per proprio conto. Restano infatti diverse tavolette che rispecchiano più o meno da vicino il suo stile. Ad esempio una Madonna già Murray, Firenze, vicinissima per stile alle cose del Compagno, ma troppo rozza per essere sua; un trittico di forme meschinelle ma aggraziate, nel 1930 presso Wiechenstein a Parigi; un altro probabilmente della stessa mano in una collezione privata di Firenze (fot. Reali); una rozza tavoletta in casa Grocco, Firenze; un'altra di qualità ancora

inferiore, nel 1919-20 presso Rosenthal, Monaco, poi passata in Isvezia; una graziosa Madonnina seduta nel cielo su nuvolette al disopra di otto Santi, di forme esili e slanciate, che apparve tempo fa nel mercato antiquario di Firenze (fot. Reali), tutte cose di mani diverse; e due Madonne rispettivamente nella coll. Acton, Firenze e Gall. Matthiessen, Berlino, ambedue, specie la seconda, molto volgari, forse della stessa mano.

¹¹⁾ Esse sono: *Madonna* già Corsi, Firenze; *Madonna e angeli*, Grassi, Firenze, già a Capannoli; *Madonna dell'Umiltà* e sei Santi, Louvre; *Madonna Platt*, Englewood U. S. A.; *Madonna Martin le Roy*, Parigi. Dal novero delle opere del Compagno di Agnolo vanno escluse, oltre quelle di cui più sotto si parla nel testo, le tre *Madonne Kerz-Lawson*, Londra (attr. BORENIUS in *Burl. Mag.*, 1922, XL, pag. 233), Lanz, Amsterdam (attr. SIRÉN, 1908 e 1914) e van Stolk, Haarlem (attr. SIRÉN, 1914). Si tratta di cose più nobili di un pittore che si avvicina, ma non è (come vuole il van Marle) lo Pseudo-Ambrogio di Baldese. Neppure è sua la grande *Annunciazione* dell'Accademia (attr. SIRÉN, 1914, ma cfr. R. OFFNER in *Burl. Mag.*, 1933) di artista pure gaddesco ma molto superiore. La *Trinità Corsi-Blumenthal* (attr. SIRÉN, 1905), è opera di un altro modesto seguace. Il Trittico di S. Giovanni Gualberto in Santa Croce (attr. WULFF, 1929) è forse opera di Giovanni del Biondo. I due Santi di Berna (attr. WULFF, 1929) sono cosa molto più arcaica.

¹²⁾ Cfr. M. SALMI in *Riv. d'Arte*, 1930, XIV, pag. 81; R. SALVINI, *ibidem*, 1932, XIV, pag. 475; H. D. GRONAU in *Mittel. des Kunstlindt. Institutes in Florenz*, 1933, IV, pag. 103.

¹³⁾ Riprodotta da J. VAVASOUR ELDER in *Rassegna d'Arte*, 1916, XIV, pag. 184. Cfr. anche *art. cit.* in *Riv. d'Arte*, 1932, XIV, pag. 480 in nota.

¹⁴⁾ La signorina TOSI, *art. cit.* assegna questi Santi al Compagno e la lunetta di S. Antonio abate allo stesso autore della lunetta della Dotazione di tre ragazze povere da parte di S. Nicola da Bari.

¹⁵⁾ A. SCHMARSOW, *Wer ist Gherardo Starnina?* in *Abhandl. der K. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften*, XXXIX, 5, Lipsia 1912.

¹⁶⁾ Attr. ad A. G. da G. FRIZZONI in *L'Arte*, 1900, III, pag. 82-83, e l'attribuzione fu ripetuta dal SIRÉN, *Giottino*, loc. cit. Al Compagno la attribuiscono il VAN MARLE, III, pag. 565 e seg. e O. WULFF, 1929. Il BERENSON torna naturalmente ad assegnarla ad A. G. (*Dedalo*, novembre 1931 e *It. Pictures*, pag. 213).

¹⁷⁾ Un tempo nella coll. Masi a Pontedera, passò poi alla coll. Chiesa di Milano. Oggi è "senza casa". Fu attribuita ad A. G. dal SIRÉN in *Monatshefte f. Kunstwissenschaft*, 1908, II. Il VAN MARLE e il WULFF la attribuirono al Compagno, il BERENSON, loc. cit. torna all'attribuzione ad A. G.

¹⁸⁾ Pubblicata come Compagno d'Agnolo da BORENIUS in *Burl. Mag.*, 1921, XXXIX, pag. 154 e seg.